Л.А.Софронова

"Воскресение мертвых" Г.Конисского. Структура и смысл драмы

Пьеса Г.Конисского "Воскресение мертвых" - одна из последних школьных драм. Преподаватель Киевской духовной академии написал ее в 1746-1747 гг. Построена она по всем правилам школьного искусства, что автору известной риторики, Г.Конисскому, сделать было нетрудно. Он сослался, кстати, на свою пьесу как на образец трагедокомедии, заканчивая главу своей книги о драматическом искусстве[1].

Пьеса отличается чрезвычайной экономностью средств: линии сюжета, заданные в соответствии с правилами драматической поэтики, не обрастают второстепенными эпизодами. Персонажи не отвлекаются от ведущих тем на риторические отступления. Отступления отданы кантам. Семантическая структура пьесы строго очерчена. Ее четкость обеспечивается основой - евангельскими притчами, которые свободно сочетаются между собой и с собственным словом драматурга, образуя с ним органическое единство.

Цитация - важнейший способ, использованный при создании этого текста. Скрытые, но легко вычленяемые евангельские высказывания, распределенные между персонажами, линия взаимоотношений главных персонажей, развивающая некоторые евангельские эпизоды и сентенции, делают пьесу Г.Конисского еще одной вариацией основного текста культуры, что естественно в век вариативности, который в школьном искусстве затянулся до середины ХVШ в. Цитаты не вступают в диалог со словом автора, как это происходит в литературе нового времени, не обновляют его, не обременяют литературностью. Противопоставления своего и чужого слова не происходит. Сакральное слово чужим быть не

---

[1] Петров Н.И. Драматические произведения Георгия Конисского // Древняя и новая Россия. СПб., 1878. Т. Ш. С. 245.

может. Оно соседствует со своим, возвышая его, определяет его композицию и обобщенное значение пьесы. Оно - ключ к пониманию текста, открывающий доступ в мир высоких значений.

Автор строит пьесу, в точности следуя правилу, выведенному им самим в эпилоге: "Толико можемъ сIе утверждать свободно, Ел:ко есть з священним писанIемъ сходно, Притворъ бо сей на прямой положен основѣ, - Что глаголетъ, то стоит и въ БожIемъ словѣ (с. 180)[2].

Главная тема пьесы - страшный суд. Развивается она и у Димитрия Ростовского в "Успенской драме" и у Феофана Прокоповича в трагедокомедии "Владимир". Она определяет широкий круг значений славянской литературы ХУI-ХУШ вв.

"В европеизированной культуре идея Страшного суда превратилась именно в идею, стала чем-то "нечувственным", бесконечно далеким, не учитываемым в исторических прогнозах. Из предмета веры Страшный суд стал предметом искусства, даже предметом ученических упражнений в стихотворстве"[3]. Эта идея уже не столько угрожала вечными мучениями или пугала концом света, или напоминала об "обновлении" в древнерусском смысле (А.М.Панченко) как действо Страшного суда, устраиваемое в Москве, Новгороде, Вологде[4], сколько, как явствует из анализируемого текста, выдвигала на первый план дидактическое начало. Оно вообще было присуще произведениям на тему Страшного Суда, как

----

[2] Текст драмы цитируется по изданию: Резанов В. Драма украIнська. Ки|в, 1929. Вып. 6. В дальнейшем страницы этого издания указываются в скобках в тексте статьи.

[3] Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 55.

[4] Никольский К. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885. С. 214-236.

показал уже Ф.И.Буслаев[5]. Она входила в круг идей о нравственном воспитании, морали, не теряя при этом своего основного смысла. Этот смысл сочетался с приданным значением и образовывал новый мифологический смысл. "Если мифологические смыслы живы, и операции, с помощью которых эти смыслы образуют мотивы и сюжеты, соотносимые с исходными символическими схемами, актуальны, - ничто не мешает мифу быть введенным в круг весьма индивидуализированной и персонализированной экзистенциальной проблематики", - пишет В.Н.Топоров[6]. Тем более проблематики общественной, какую представляет дидактика.

Об этом свидетельствует и следующее высказывание пролога: А комеков свойственна должность сицевая, Еже учить, в обществе нравы исправляя (с. 157). Оно следует за определением главной темы пьесы, темы страшного суда. Модернизация апокалиптических представлений сказывается в метафоре: мир - театр. События Страшного суда, по словам пролога, произойдут на всемирном театре.

Г.Конисский, обратившись к этой теме, развивая ее согласно христианскому учению, объединил суд "коллективный" и "индивидуальный" (А.Я.Гуревич). В прологе читаем: "ВоскресенІе мертвых Імущее быти Всѣмъ убо безІзятно, однакъ не всѣм равно: Единымъ погибелно, а другимъ преславно" (с. 157). Из слов Земледела, персонажа I акта, ясно, что и слава и погибель ожидают каждого человека в конце мира, в день всемирного суда (с. 158); когда "Затрубит громкою Архангелъ трубою, Всѣхъ насъ зовущи на суд" (с. 160), тогда и воздастся "Зло злим, благим благое" (с. 165).

Одновременно, объясняя смысл второго явления Ш действия, Г.Конисский связывает грядущий век, в котором должны исполниться судьбы

---

[5] Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 2. С. 144.

[6] Топоров В.Н. О структуре "Царя Эдипа" Софокла // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 216.

Гипомена и Диоктита, главных персонажей пьесы, с их скорой смертью. Аллегорическая фигура Отрада просить только "мало почекати" (с. 166). "Собудутся же на немъ вся та непременно, Когда от сего пройдетъ житія на ино" (с. 166). После того, как этот переход совершился, Диоктит и Гипомен немедленно получают награду и наказание (У д.). Диоктит пребывает в аду, т.е. он уже сразу после смерти осужден, Гипомен же радуется в раю - его награда наступила так же незамедлительно. Дьявол, изведший Диоктита из ада, представляет его как свидетельство суда божьего, "неумитного, без мездного, безпоблажного и безволокитного" (с. 174). Диоктит уже горит в геенском огне, ему "мучитися настоит, без конца во адѢ" (с. 175). Вечно блаженство Гипомена. Эпилог еще раз проводит мысль о том, что в пьесе "Два лица жива по смерти в дѢйствии явленным" и предлагает видеть в них пример воскресения мертвых по зову архангельской трубы (с. 180). Так сливаются темы суда "индивидуального"и "коллективного". Происходит их наложение, и суд над каждым вершится незамедлительно, оставаясь также судом в конце света. Так отдаленное будущее совпадает с настоящим временем; так жизнь и посмертное состояние грешника и праведника погружаются в вечность.

Проблема страшного суда и времени его свершения, поставленная в пьесе, совпадает с ее постановкой в средние века, глубоко раскрытой А.Я.Гуревичем. "В сознании средневекового христианина действительно сосуществовали, соприсутствовали обе версии суда над умершим: Страшный суд над родом людским "в конце времен" и суд индивидуальный, происходящий в момент кончины отдельного человека"[7]. Время их

---

[7] Гуревич А.Я. Западный портал церкви Сен=Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания // Труды по знаковым система. Тарту. 1987. Т. 20. С. 43.

свершения безотносительно. Г.Конисский сохранил структуру представлений о страшном суде, выявив в них учительное начало. Он представил на сцене, как до́лжно ожидать его истинному христианину, созидая добро и страшась зла.

Тема страшного суда в пьесе развивается с помощью новозаветных текстов, комплекса представлений о зерне, многозначном символе христианской культуры.

Зерно - это и царство Божие, и Иисус Христос, и истинный христианин. Зерно и связанные с ним понятия, весь ареал значений возделывания почвы, выращивания растений, особенно злаковых, всех операций этого выращивания и сбора урожая - это смерть и жизнь, рождество и воскресение, плоть и дух. Представления о зерне как о символе жизни и смерти и других соотнесенных с этой главной парой понятий, характерны и для народной культуры, о чем свидетельствуют многие обряды, где зерно, солома, колос занимают важное место в акциональном ряду[8]. Зерно "является универсальным знаком бесконечной жизни, признающей смерть как этап, необходимый эпизод в своем течении и потому по сути дела ей не противостоящей"[9].

В кратком I действии, которое по сути дела является прологом, задающим тему пьесы, драматург сумел вместить притчи, связанные с темой зерна: о сеятеле, о пшенице и плевелах, о посеве и всходах.

---

[8] Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 167-168; Афанасьев Б. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1868. Т. Ш. С. 34.

[9] Ветловская В.Е. Средневековая и фольклорная символика у Достоевского // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 316.

Часть из них реализована на сцене, точнее включена в театральную структуру, часть остается на словесном уровне и входит в беседу персонажей, ведущих это действие, Земледела и Священника.

I действие - это подпись к картине, которая разворачивается перед зрителем в последующих четырех действиях. Эта подпись, как и положено в эмблеме, поясняет смысл того, что должно произойти, но делает это наглядно. Действие заключает кант, обобщающий его смысл. Кант можно рассматривать как надпись - составную часть эмблемы.

Беседа персонажей подводит зрителя к идее воскресения в связи с воскресением Христа. Эти темы всегда были неразрывно связаны, ср. Первое Послание апостола Павла к Коринфянам: "Если мертвые не воскресают, то и Христос не воскрес"; "Если нет воскресения мертвых, то и Христос не воскрес" (I Кор, I5, I3, I6). Сплетение этих тем скрыто в глубинных слоях пьесы.

Можно сделать предположение, что Г.Кониский предназначал свою пьесу для постановки на Пасху. Так и сделал в свое время Н.И.Петров, который писал, что "содержание трагедокомедии, касающееся воскресения мертвых, показывает, что она составлена была к празднику Воскресения Христова"[I0]. Н.К.Гудзий этого же мнения придерживался. Могла эта пьеса ставиться и на мясопустной неделе, на масленице, когда церковь, а вслед за ней и школа, напоминала верующим о страшном суде. По смыслу мясопустная неделя с Пасхой тесно связана. На масленице начинается путь, который завершается на Пасху - от Адама к Христу[II]. Оба эти предположения кажутся убедительными, хотя все-таки предпочтение можно отдать второму, учитывая особенности мас-

---

[I0] Петров Н.И. Драматические произведения Георгия Кониского. С. 245.

[II] Понырко Н.В. Святочный и масленичный смех. С. I78 и др.

леничной атмосферы.

Масленица, как и святки, традиционны театральны. "Святки и масленица составляют для русского народа самую веселую пору жизни: никогда языческие обряды и поэзия не разыгрываются в такой силе, как в это время. Переряживание господствует и во время святок и на масленице"[12]. Следуя этим традициям, и школьный театр ставил на масленицу пьесы, обычно моралите, в которых явно звучали покаянные мотивы, пьесы, предвещающие приближение великого поста. На Пасху же разыгрывались мистерии о смерти и воскресении Христа.

Пьеса Г.Конисского тяготеет к моралите, благодаря конфликту Диоктита и Гипомена. Мотивы мистерии подаются в ней через тему воскресения мертвых, через символ зерна. "Воскресение мертвых" не содержит в себе явной прикрепленности к церковному календарю. Она с равным успехом могла ставиться и на Пасху и на масленицу.

Пьесу открывает Земледел, который скорее находится в ряду персонажей, начинаемым евангельским Сеятелем, чем героев, узнаваемых зрителями по обыденной жизни. Он беседует со Священником о смысле воскресения, задает ему вопросы, а тот подробно отвечает, развивая тему воскресения. Напомним, что также строилась беседа Владимира с Философом в пьесе Феофана Прокоповича, а также многие другие диалоги школьных драм.

Земледел беспокоится, что станет с его посевами, взойдут ли они и затем успокаивается: зерно дало всходы, чтобы жить. Он уверен в смерти и воскресении зерна: "Ба умерло все, да все жъ и поожившалс" (с. 158). Его беспокойство и надежды чисто аллегорические. Он

---

[12] Тихонравов Н.С. Жалостная комедия об Адаме и Еве. Начало русского театра // Летописи русской литературы и древности. М., 1859. Кн. 3. С. 9.

силится понять судьбу других всходов. В его словах просвечиваются известные: "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Ин. I2, 24). Обращаясь к миру природы, к земледелию, на самом деле он скрыто цитирует евангельскую притчу о посевах и всходах, ср. "И сказал: Царство Божие подобно тому, как если человек бросит семя в землю; и спит, и встает ночью и днем, - и, как семя восходит и растет, не знает он" Мк., 4, 26-27). Он страшится иной жатвы; в его монологе отчетливо слышны слова: Жатва есть кончина века (Мф. I3, 39).

Вопрос Земледела, в каком виде люди восстанут в день Страшного суда, также не является его собственным вопросом. Г.Конисский, заставив его задать, вновь обращается к Первому Посланию Павла к Коринфянам: "Но скажет кто=нибудь: "как воскреснут мертвые? и в каком теле придут?" (I Кор., I5, 35). Земледел, вслед за посланием, проводит сравнение восстания мертвых с прорастанием зерна, ср. "И когда ты сеешь, то сеешь не тело будущее, а голое зерно, какое случится, пшеничное или другое какое. Но Бог дает ему тело, как хочет, и каждому семени свое тело (I Кор., I5, 37-38).

Но вопросы Земледела Священник отвечает, исходя из притчи о пшенице и плевелах (Мф. I3, 24-30): одни встанут как пшеница, которую ссыпают в закрома, другие как плевел "бездельный", который сжигают. Пшеница проросла из добрых семян, это сыны Царствия, плевелы же - это сыны лукавого (Мф. I3, 37-38). Достаточно сравнить слова Священника с объяснением притчи о пшенице и плевелах, чтобы убедиться в явной и преднамеренной зависимости киевского драматурга от канонического текста: "И ввергнут их в печь огненную; там будет плач и скрежет зубов" - "В пещь ихъ адську, якъ снопов, велит положити, Где будут з д)яволомъ вовѣки горѣти (с. I59).

Заключая беседу с Земледелом, Священник в скрытой форме цити-

рует притчу о сеятеле (Мф. 13, 18-23): "Не толко нива пажит родит, Но и слово БожIе в серцу людском ходит" (с. 159).

Метафора зерна возникает еще раз в канте, заключающем II действие. Раздается призыв сеять слезы, чтобы пожать радость в небесных чертогах.

I действие заканчивается кантом, утверждающим торжество веры в воскресение и предвещающим последующие события: "Будет убо часъ, Когда всякъ отъ насъ воспрIметъ в награду Муки чи отраду, Койждо по своим дѢламъ" (с. 160).

Кант намечает метафорическое пространство, в котором разворачиваются подлинные события. Они не просто изображаются в драме, а вводятся системой соотношений высказываний персонажей со словами Евангелия. Это соотношение утверждает зрителей в том, что каждый поступок персонажей, их намерения - это не только жизненные явления, возведенные в ранг искусства. Действия и характеристики персонажей, что выявляется при сопоставлении с евангельскими текстами, следуют програме, заданной ими; тем самым они приобретают не только непосредственное, но и обобщенное значение, вводящее их в этическое пространство, которое и есть художественное пространство этой драмы.

Г.Кониский ведет пьесу на уровне слова. Слово призывает к жизни вещный мир, иерархизует его, хотя он и не представлен на сцене. Даже вещи-символы в реальном измерении не появляются. Немногое Г.Кониский доверяет тому, что мы сейчас бы назвали художественным оформлением спектакля: в пьесе значима только ориентация пространства.

Семантическую функцию, наряду со словом, несет костюм персонажей. Драматург, правда, никак его не отмечает в ремарках, хотя, конечно, есть основания предположить, что крестьянин одет по-крестьян-

ски, священник появляется в облачении, платье Гипомена несравненно беднее, чем платье Диоктита (ср. слова аллегорической фигуры Терпения: "Паче же прочихъ сего Гипомена бѣдна Обралъ, ограбилъ, знищилъ до руба послѣдна" (с. 165). Для автора пьесы представляется более важным указать не на костюм, а на состояние телесной оболочки персонажей, на их физическую сущность. Он последовательно задерживает внимание зрителя на муках Гипомена, разрушающих земное пристанище его души; Гипомен "в полусмерть прибитIй", "по тѣлу плѣтми избIеннIй", "в рукахъ и ногахъ кости сокрушенни... тростю до мозгу глава ... пробита" (с. 167). Описывая праздную и богатую жизнь Диоктита, Г.Конисский останавливается на внешних признаках разложения плоти: "Главу и кости ломит, коло серца нудно, В обоихъ бокахъ колетъ и дихати трудно, Дрожь всего пронимает, спухли вездѣ жили" (с. 169). Представляя персонажей после смерти, автор также заботится о создании антитезы через их облик, через видимое их состояние. Диоктит появляется на сцене весь в крови, со связанными руками и ногами, "в бѣдѣ, в ранахъ, в струпах, в гною" (с. 174). Гипомен же предстает в светлых ризах, в сиянии.

Так автор воочию показывает, что творится с душой грешника и праведника, шествующих по избранным ими путям.

Мир, призванный на сцену словом, мир человеческих отношений, вписан в христианский космос, сориентированный по вертикали. Именно в нем и живут Гипомен и Диоктит. Действия, которые они совершают и о которых повествуют, соотносятся, не теряя своей подлинности с его измерениями. Это соотношение определяется цитацией, в том числе и на уровне сценического эпизода: слово преображается в действие. Соответственно это преображение чаще происходит в театральном, а не сценическом пространстве, за сценой, а не на сцене.

Подлинность событий, представленных на сцене, суд, тяжба, го-

нения, преследования бедного соседа, позволяют в какой-то мере прочитать пьесу как реалистическую зарисовку, социальную сатиру. Так в свое время и сделал Н.И.Петров, утверждавший, что Конисский "остается верен тогдашней малорусской действительности. Малороссия издавна слыла страною мелкого чиновничества и крючкодейства, вечных споров и тяжб между соседями, дававших неистощимый материал для комических сцен Капнисту, Гоголю и многим другим; а под польским владычеством при бессилии польского законодательства и суда, она нередко бывала театром насилий и вооруженных наездов более сильных людей на слабых"[13]. Эту же мысль развивал и А.И.Белецкий[14]. Конечно, интерес к реальному миру у Г.Конисского присутствует, но реальность для него - это трамплин, с которого он совершает прыжок в мир идей, при этом совмещая идеальное и материальное.

Канты, аллегорическое действие, в котором выступают Терпение и Отрада, заключительное У действие пьесы, высказывания персонажей выстраивают этот мир. Вполне возможно, что сценографическими средствами он и не создавался. По крайней мере, указаний на это текст драмы не содержит. Правда, можно предположить, что Ш действие происходит в верхнем ярусе сцены, что Дьявол в последнем действии выводит Диоктита из нижнего ее яруса, т.е. ада, хотя вероятно, что так как пространство моралите, к которому тяготеет пьеса, безотносительно, то ориентация пространства, его очертания создавались только словом, но не сценическим пространством, не театральными средствами.

Итак, тема пьесы задана в I действии, главное ее значение пре-

---

[13] Петров Н.И. Драматические произведения Георгия Конисского. С. 249.

[14] Белецкий А.И. Старинный театр в России. М., 1923. С. 75.

поднесено зрителям. Теперь драматург приступает к выстраиванию парадигм этого значения, представляя распространенный пример - конфликт Гипомена и Диоктита.

Линии Гипомена и Диоктита, грешника и праведника, параллельны и противоположно направлены: "выступая в эквивалентных позициях, эквивалентные сущности встречаются друг с другом лицом к лицу"[15]. Они столь четко и последовательно противопоставлены, что активизируют все уровни, все элементы пьесы: "в их схождениях и расхождениях они приобретают самостоятельную поэтическую ценность"[16].

Предварительно, уже в I действии, драматург задает характеристики персонажей, рассуждая о пути праведном и пути грешном. Один человек по велению бога ведет свою жизнь, другой же "бродит вслед похотей", отнимает добро другого и даже убивает.

Гипомен и Диоктит - ипостаси евангельских Богача и Лазаря (Лк. 16, 19-31), притча о которых организует основной тип моралите в западноевропейском и славянском театре[17]. В украинском театре на этот сюжет имеется еще одна пьеса, сохранившаяся в отрывке[18]. В русском он - основа пьесы "Ужасная измена сластолюбивого жития", которую, вероятнее всего, написал кто-то из преподавателей-украинцев.

Г.Конисский осложнил конфликт этих ипостасей введением темы тяжбы. Эта реальная линия отношений персонажей нужна ему для того,

---

15 Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. М., 1987. С. 122.

16 Там же. С. 122.

17 Резанов В.И. Драма українська. Вип. 6. С. 16-50.

18 Перетц В.Н. К истории польского и русского народного театра // ИОРЯС. 1909. Т. XIУ, кн. I.

чтобы провести параллель человеческого суда с истинным судом - божиим.

Гипомен и Диоктит - это страдающий и угнетатель. Они иллюстрируют идею выбора пути: "Входит тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их" (Мф., 7, 13-14). Метафора пути приобретает высочайшее значение при обращении к словам Иисуса: "Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез меня" (Ин. 14, 6). На ней и строится действие "Воскресения мертвых".

Гипомен - невинно гонимый, который не собирает сокровищ на земле и довольствуется малым. На его имущество посягает Диоктит. Гипомен готов оставить все: и лес, и луг, и пруд, и мельницу, чтобы прекратить тяжбу, выполняя завет апостола: "И то уже весьма унизительно, что вы имеете тяжбы между собою. Для чего бы вам лучше не оставаться обиженными? Для чего бы вам лучше не терпеть лишения?" (I Кор. 6, 7). Но все напрасно. Слуги Диоктита настигают его, и гонитель отдает приказ посадить Гипомена в темницу.

Действие, которое разворачивается перед зрителем не неожиданно. Оно не только легко узнаваемо из жизненного опыта, но и обобщено и приподнято над повседневностью всем хорошо знакомыми словами Нагорной проповеди: "Мирись с соперником твоим скорее, пока ты еще на пути с ним, чтобы соперник не отдал тебя судье, а судья не отдал тебя слуге, и не ввергли бы тебя в темницу" (Мф. 5, 25). И вот все то, перед чем эти слова предостерегали, состоялось.

Вешный мир, описанный Конисским, также легко узнаваем, хотя и не имеет частных, "несущественных" признаков. Он только назван, но не описан, дан дедуктивно. Мельница, сад, чистый пруд - имение Гипомена. В то же время это и очевидные знаки, которые в дальнейшем

теряют и без того условные реальные очертания и приобретают сакральное значение, очерчивая верхний ярус картины мира - рай.

Соперник Гипомена, Диоктит, не пошел по пути, указанному апостолом, не захотел мириться с ним. Он ведет с ним тяжбу, пожелав прибавить дом к дому и присоединить поле к полю (Ис. 5, 8). Он действует не только как замышляющие беззаконие, которые "пожелают полей, и берут их силою, домов - и отнимают их; обирают человека и его дом, мужа и его наследие" (Мих. 2, 2). Диоктит отягощен еще одной характеристикой. Он - судья неправедный, "оправдывающий нечестивого и обвиняющий праведного" (Притч. I7, I5).

Неправедный судья грешит не только против человека, но и против бога, потому его грех безмерен. Диоктит - алчный судья, который гоняется за мздою и в случае нужды сам дает подарки: "А сей мой Юда малой может доказати: Ослѣплю очи дарми, руцѣ плѣню мздою" (с. I62). Это первый случай, когда на сцене появляется вещь.

Кант, завершающий П действие, призывает оставить непостоянный внешний мир с его преходящими радостями: славой и властью, которые нельзя взять с собой в могилу, красотой, которая увядает, богатством - и служить богу. Он выстраивает антитезы: мир-бог, воссоздает подлинное пространство, в котором движутся Гипомен и Диоктит: небо-земля-ад. Кант построен на последовательно сменяющих друг друга противопоставлениях: дворец гроб, красота тлен, слава прах, чревоугодие гниение, музыка труба архангельская. Он звучит напоминанием о смерти и адских муках. Поэт в традициях барокко варьирует слова Исайи: "За то преисподняя расширилась и без меры открыла пасть свою: и сойдут туда слава их и богатство их, и шум их и все, что веселит их" (Ис. 5, I4). В основном кант читается как увещевание Диоктита; только в завершающих строках раздаются призывы терпеть и плакать в ожидании небесных радостей. Они предназначены Гипомену.

Темы этого канта заставляют вспомнить "Пентатеугум" А.Белобоцкого о четырех вещах последних, первую книгу о смерти[19].

Противопоставление Гипомена и Диоктита продолжается в IУ действии, о котором В.И.Резанов пишет, что оно представляет параллель к мотиву о смерти праведника и грешника, обработку которого мы видим в драме "Ужасная измена"[20]. Богач и Лазарь выступают здесь в новых ипостасях. Конфликт их также разрешается смертью обоих и встречей в потустороннем мире.

Гипомен радостно прощается с жизнью, принесшей столько страданий, осуждает богатство - источник стольких бед и мечтает о царстве божием, во всем уповая на Христа. Перед зрителем достойная образцовая смерть истинного христианина.

Следуя традициям барочного школьного театра, Конисский организует сцену смерти Гипомена с помощью аллегорической фигуры. Перед Гипоменом появляется Смерть с косой, и как только она дотрагивается до него, он испускает дух. Обычная наглядность аллегорического искусства.

Гипомена оплакивают и хоронят нищие, как Лазаря в немецком моралите 1555 г.[21]

Диоктит не застывает подобно Гипомену в раз навсегда данной автором позиции. Список его пороков увеличивается. Зритель видит, что Диоктит не только злой сосед, неправедно забирающий имущество Гипомена, не только судья неправедный, но и пьяница.

---

[19] Горфункель А.Х. "Пентатеугум" Андрея Белобоцкого. (Из истории польско=русских литературных связей) // ТОДРЛ. М.;Л., 1965. С. 44-45.

[20] Резанов В.И. Из истории русской драмы: Школьные действи ХУП-ХУШ вв. и театр иезуитов. М., 1910. С. 287.

[21] Резанов В.И. Драма украIнська. Вып. 6. С. 22.

Испытывая предсмертные муки, он принимает их за обычное для него состояние похмелья: "Не лишнее ж и випилъ: по гавсту вначалѣ Водки сердечной с другом испили, а далѣй Вина, може, с полѣдра, наконецъ слизянки Росхожой не болщъ было, какъ по чтири склянки, Да се жъ не первина пить, и поболшъ пивалось" (с. 170) - и опять просит водки. Здесь второй раз на сцене появляются вещи - слуги "приносятъ ложе и водку въ фляшкѣ" (с. 170).

Складывается такое впечатление, что вещный мир - не для Гипомена. Он окружает только Диоктита. Гипомен от него свободен.

Пьянство входит в ряд пороков, осуждаемых в Священном Писании, ср. "Смотрите же за собою, чтобы сердца ваши не отягчались объядением и пьянством и заботами житейскими, и чтобы день тот не постиг вас внезапно" (Лк. 21, 34). Очень часто образ пьяницы сопрягается с образом неправедного судьи и властителя; в притчах Соломона: "Не царям, Лемуил, не царям пить вино, и не князьям - сикеру, чтобы напившись они не забыли законы и не превратили суда всех угнетаемых" (Притч. 31, 4); в книге пророка Исайи: "Горе тем, которые храбры пить вино и сильны приготовлять крепкий напиток, которые за подарки оправдывают виновного и правых лишают законного! (Ис. 5, 22-23). Этим пороком характеристика Диоктита исчерпывается.

Напомним, что в картинах страшного суда пьяница появляется и у А.Белобоцкого: "Вы Бахуса суще внуки, чаши, крушки выпивали, Душком пити вина штуки, даже бочки пусты стали. Жаждет Лазарь, не поите, сами жарку смолу пейте. Море пити возжаждете, в котле жарени будете"[22].

Будучи четко противопоставленными, Гипомен и Диоктит в земной жизни сталкиваются только дважды. Первый раз Диоктит велит бросить

---

[22] Горфункель А.Х. "Пентатеугум" Андрея Белобоцкого. С. 50.

Гипомена в темницу. Второй раз, перед смертью Диоктит встречает нищих, хоронящих Гипомена и велит бросить его тело в грязь или отдать на съедение псам.

Земная линия их отношений на этом заканчивается. Начинается другая, там, где нет печали и воздыхания. Она предсказывается снами Диоктита, которые он пересказывает, как обычно это делает отрицательный персонаж школьной драмы.

Сон предрекает чудовищные муки Диоктита и сияние праведника Гипомена.

Смерть Диоктита повторяет образец, общий для всех школьных моралите - образец Ирода. В рождественских драмах Ирод также видел сон также жаловался и тревожился и также умирал на ложе сна.

Чувствуя приближение смерти, Диоктит оплакивает свои сокровища - вспомним, что Гипомен полагался во всем на бога, оставляя на земле сирот. Сетования Диоктита - инверсия второго канта - тщете этого мира.

Смерть, приближающаяся к Диоктиту - смерть жестокая. Если она едва касалась шеи Гипомена, то Диоктиту она отрубает конечности, ср. ремарки: Смерть рубает, Тож рубает, Отрубует все (с. 348). У него отнимаются руки и ноги, происходит "великая в уме мешанина" и увидев перед смертью (или уже после) сияющий образ Гипомена, Диоктит "упавши, захарчал и умре" (с. 348).

Продолжая последовательно сопоставлять двух персонажей, Г.Конисский рисует сцену, противоположную кончине праведника. Слуги относят тело Диоктита в дом и бегут в поисках нового хозяина.

Кант IУ действия развивает тему божьего суда, устрашает муками ада, где "Огнь ревне Исть тѣло, Да и цѣло Вящших мукъ ради Червь неусипаяй Гризет непрестаяй; Огненная купель Сѣра да жупелъ Во адѣ, Во смрадѣ, Во мукахъ, В гадюках Нѣсть тамъ пощади" (с. 173) - то есть

продолжает выстраивать и конкретизировать очертания картины мира.

Таким образом, канты воссоздают метафизическое пространство, в котором совершается действие моралите и связывают его с пространством реальным. Первый приводит доказательства непреложности воскресения, опираясь на процессы, происходящие в природе, напоминая о воскрешении Лазаря и предвещает конец земной жизни. Второй противопоставляет временную жизнь на земле и жизнь вечную и указывает путь к ней. Третий живописует нижний ярус мира - ад, где стенают грешники.

С тем, чтобы поднять действие на уровень абстракции и представить квинтэссенцию его смысла, драматург разряжает историю отношений Гипомена и Диоктита беседой аллегорических фигур, Терпения и Отрады. Так построено Ш действие. Терпение просит за Гипомена, и Отрада обещает ему смерть во избавление от земных страданий. Монолог Отрады занимает значительное место в драме, так как прямо указывает на действительные измерения имения Гипомена, тем самым предлагая шифр для прочтения всей пьесы. Каждому его владению находится точное соответствие в вышнем мире: лес, который у него оттягал Диоктит, - это рай, мельничка - движение светил, земля - вся вселенная, скромное жилище - небесный чертог. Вот за что на самом деле сражается Гипомен. Вот что он получает, отказавшись от земных благ.

Отрада предсказывает вечное блаженство Гипомена. Он примет на главу венец, и раны его воссияют, лицо блеснет, как солнце в полудни (с. 166). Монолог Отрады, таким образом, параллелен сну Диоктита, в котором предсказывается его путь. Таким образом, пути грешника и праведника оказываются предначертанными, взаимосвязанными. Эта связь продолжается и за пределами земной жизни. Один зависит от другого, не только при жизни на земле, но и в жизни вечной. Гореть ли в аду, вкушать ли райское блаженство - зависит от любви или ненависти, которая движет человеческими поступками, ср. реплику Диоктита, ведомо-

мого из ада на встречу с Гипоменом: "Его же (Гипомена - Л.С.) ради мушу вся сІя терпѣти" (с. І74).

В У действии Диоктит оплакивает свою посмертную судьбу в традициях школьного театра. Также стенал Ирод, его основной прототип в "Рождественской драме" Димитрия Ростовского, Пиролюбец - в "Ужасной измене"[23]. Этот плач - еще один вариант плача Иеремии (20, І4). Он произносит монолог о вечных адских муках и обращается к зрителям с просьбой напомнить его оратии, что обижать бедных не следует - типичный прием школьного театра.

Гипомен осуждает Диоктита и заключает пьесу выступлением, связующим заключительную часть с ее началом и утверждающим идею, которую высказывала Отрада - о владениях праведника. Теперь он владеет небесами, и лес его Эдем, и мельница - кружение светил, семья, домашние его - ангельские чины. Он спешит с места встречи с осужденным: "Не могу на сем мѣстѣ болѣе медлІти, - Тецѣмъ насищатися той слави со клеврѣти" (с. І77).

Последний кант, заключающий У действие, воспевает райскую жизнь, настаивая особенно на том, что там нет ни бедных, ни богатых, все вельможи - и всего довольно, нет ни ссор, ни притворства. Он противостоит канту о непостоянном мире, завершает картину мира "Воскресения", достраивая его верхний ярус, мира, где есть два пути, путь Гипомена и путь Диоктита.

Драма Г.Конисского была бы неполной без интермедий, разряжающих основное действие пьесы. Они резко отличаются от корпуса аналогичных текстов своим звучанием. Комическое начало в них тесно связано с трагическим. Побои колдуньи, смерть священника, неприкаянная душа появились в пьесе не из смехового мира. Здесь нет "даже завсе-

---

23 Резанов В.И. Из истории русской драмы. С. 283.

гдатаев трактиров, харчевен, пьяниц и колбасников, слепых, глухих уродов, которые уже одним своим видом вызывают смех"[24], традиционный смех интермедии.

Автор строго соблюдает параллелизм действий интермедий и драмы. В I действии Земледел рассуждает о зерне и осматривает поле, заботясь об урожае. В I интермедии Мужик хвалится своим искусством земледельца и сомневается в только что произнесенных предсказаниях персонажами основной драмы. Ведь пашня - это его дело. Он умеет собрать богатый урожай, чтобы накормить семью, заплатить подати. Но надежды на урожай тут же рушатся. Сыновья приводят с поля Колдунью, которая завивала рожь: ей выискивается наказание. Высмеивая суеверие, Конисский рисует и картину мифологических народных представлений.

Интермедии традиционно заканчиваются дракой, всех персонажей разгоняет Москаль.

Таким образом, стыкуя интермедию с основным действием в исходной точке: земледелец на ниве - драматург строит бытовую сцену.

П интермедия содержит отзвуки обид Гипомена. Только здесь обижают обычного персонажа интермедий - Еврея. Богатый Пан, у которого он арендует землю, отнял у него скотину, хотел заковать в кандалы, и он бежал, как Гипомен от Диоктита, также оставив семью. Его первый монолог, как и монолог Мужика, - четкая параллель ко П действию. С развитием сюжета интермедия уходит довольно далеко от основного действия и, конечно, заканчивается стычкой интермедиальных персонажей.

Жалобы голодного Цыгана Ш интермедии - вторят предсмертным стонам Диоктита. Его сон - параллелен сну Диоктита. Интермедия заканчивается потасовкой Цыгана и Цыганки.

---

[24] Перетц В.Н. Из начального периода жизни русского театра // ИОРЯС. XП, 1907. Т. XП, кн. 3. С. 138.

После IУ действия следует самая настоящая трагедия. Параллель убийства Гипомена представляет убийство молодого Дьяка злым ляхом. Здесь есть и колдовство Литвина - он в сети загоняет убийцу с помощью дьявола - и кровь, зовущая на место преступления, и типично интермедиальный ход - утопление с конем в болоте. Вспомним интермедии Оршанского кодекса.

У интермедия продолжает сюжет IУ - Брат утопленного ищет его повсюду. Есть здесь и неприкаянная душа, которая мучится на грешной земле и мечтает попасть в чистилище. Как видим, и интермедии участвуют в построении картины мира. Неприкаянная душа - скрытая параллель с душами Гипомен и Диоктита.

Эта интермедия примечательна тем, что в свернутом виде содержит популярные мотивы будущей романтической литературы.

Пьеса Г.Конисского, которая представляет образец взаимодействия с сакральным текстом, четко демонстрирует соотношение художественного пространства драмы с общей картиной мира, являет барочные тенденции в композиции и одновременно тесную связь со средневековыми принципами построения текста, замечательна структурой своих значений, которые не останутся только в учительной, дидактической литературе, а станут достоянием и литературы XIX в., претворившись, соответственно, и преобразившись. Тема воскресения станет и темой нравственного преображения у Ф.М.Достоевского, который, как пишет исследователь его творчества В.Ветловская, вероятно мог знать об одной из предшествующих ему трансформациях известного архетипа[25]. Соотношение школьной драмы и романа XIX в. - яркое свидетельство того, что "Пространство сюжетов существует как потенциальная возможность в языке художественного мышления эпохи"[26].

---

[25] Ветловская В.Е. Средневековая и фольклорная символика у Достоевского. С. 316-317.

[26] Лотман Ю.М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // ТЗС. Тарту, 1987. Т. 20. С. 112.